

## Музыкальный дневник



Марк РАЙС

**Б**алетмейстер Юриус Сморигинас из Литвы, поставивший тогда "Анну Каренину" в театре "Эстония", во многом изменил первоначальное либретто Бориса Львова-Анохина с целью усиления психологической направленности произведения. Анна в трактовке Сморигинаса

Новиксом (Латвия). Задник очень разнообразно менял форму, отгораживая то большую, то меньшую часть сцены, а боковушки изобретательно превращались то в железнодорожные шпалы, то в стенки, то в логу театра. Иногда символы создаются только с помощью света (желтое освещение в сцене в салоне Бетси, движущееся пятно - поезд в последней сцене) или цвета костюмов (сплошные черные

# Между прошлым и будущим

20 апреля в Национальной опере "Эстония" состоялась премьера балета Родиона Щедрина "Анна Каренина". Балет был написан композитором в 1972 году для Майи Плисецкой, которая и танцевала на премьере главную роль. В Эстонии он был поставлен впервые в 1973 году - это была первая постановка после московского Большого театра. В своем балете композитор использует в качестве материала музыку Чайковского. Произведение носит подзаголовок "лирические сцены" - отчасти из пиетета к Чайковскому, а больше всего потому, что Щедрин и не претендует в этом произведении раскрыть все идейное богатство романа Толстого. В центре внимания балета находится любовный "треугольник" Анна - Каренин - Вронский. Отражены также взаимодействия героини со "светом". Остальные же сюжетные линии романа едва намечены, а фигура Левина, столь важная для Толстого в идейном плане, отсутствует вообще.

как ее дуэты со Станционным мужем). В виде такого монолога построена, например, последняя картина - гениальная находка Сморигинаса, позволяющая сосредоточиться исключительно на внутреннем мире героини. И Кайе Кырб здесь достигает вершины развития своей роли и даже какого-то трагического катарсиса; судьба героини в ее интерпретации становится возвышенным символом.

Абсолютно толстовский образ Ка-

ки и в чем-то близкими по рисунку хореографической лексике главных персонажей. Вследствие этого Бетси получает достаточно симпатичную индивидуальную окраску, и Кеслер вполне передает своим исполнением двойственный характер этой героини.

Яркие образы создали Инна Сырмус - Китти и Сергей Мартинович - Махотин. Оба этих действующих лица появляются только в одной сцене. Идеальная влюбленность Китти вначале и ее отчаяние потом, стремление Махотина к выигрышу и его торжество после победы в скачках помнятся долго после окончания спектакля. Остальные "светские" персонажи (Тверской - Юрий Михеев, Тушкевич - Владимир Клепинин) больше были принадлежностью "фона" и оттеняли развитие драмы главных героев.

**С**овершенно исключительным и по значению, и по силе чувств, и по технике был Станционный мужик в исполнении Андруса Лаура. Его появление почти всегда сопровождается красным цветовым пятном - символом крови и смерти. Станционный мужик задуман Сморигинасом как резко национальный, русский образ - трудно сказать, отождествляет ли хореограф русское и трагическое, но факт остается фактом. И Лаур может передать эту русскую истовость со всей ее угрожающей силой. Поскольку Станционный мужик все время сопровождает Анну в ее кошмарах, то исполнитель этой роли должен быть и ее

Произвели впечатление и исполнители ролей итальянской семьи Ольга Рябикова и Сергей Федосеев. Совершенно исключительным Сережей была ученица балетной школы Тезле Уде, которая танцевала также ребенка итальянской семьи. У девочки очень хорошая пластика, она тонко чувствует взрослых исполнителей; танцевала она в высшей степени выразительно. Хорошо и в характере пели Ромео и Джульетта в сцене театра - Март Мадисте и Юлия Семенова.

Очень большую роль в балете Сморигинаса занимают массовые сцены. Сцена бала - сцена в салоне Бетси - сцена скачек - сцена в театре - такова последовательность, в которой Сморигинас развивает свое motto, предписанное балету: "Я всегда презирал Анну за ее поступок, но больше всего я презираю тех, кто ее осудил". Развенчивание "света" идет через постепенное изменение хореографии. В сцене бала танцы носят еще почти идиллический характер, в сцене театра представители "света" единой массой нападают на беззащитную Анну, образуя вокруг нее кольцо. Имеют значение и цветовые образы: белый цвет в сцене бала и сцене скачек переходит в черный в сцене в салоне и сцене в театре. Желтое освещение в сцене волны нарастания презрения "света" по отношению к Анне. Кордебалет во всех массовых сценах был хорош и

Два Анна Каренины в театре...  
тония", во многом изменил первоначальное либретто Бориса Львова-Анохина с целью усиления психологической направленности произведения. Анна в трактовке Сморигинаса разрывается не только между Карениным и Вронским, но и между Вронским и Серезенькой. Конфликт между ее прошлым и будущим становится неразрешимым задолго до того, как появляется формальная причина для самоубийства - женитьба Вронского. Сморигинас ставит сцены Анны с Вронским и Серезенькой на одну и ту же музыку, как бы подчеркивая равнозначность любви к тому и другому. Любовь для Сморигинаса становится высшим проявлением человеческой сущности, мерилем всех вещей. Такая концепция, которой постановщик следовал весьма целенаправленно, не останавливаясь даже перед изменениями романа Толстого, выявляет в нем тонкого психолога.

С точки зрения танцевального языка, Сморигинас - убежденный приверженец танца-модерн. Элементы классического танца он использует почти исключительно там, где танцы появляются по ходу действия (многочисленные сцены балов и т.д.). Для других массовых сцен, где требуется показать общее отношение (к Махотину в сцене скачек, к Анне в сцене театра и т.д.), предпочитается все же хореография танца-модерн, допускающая известную индивидуализацию. Как правило, из такой общей массы еще и выделяются отдельные личности, как бы представляющие эту массу (такова, например, в большинстве сцен роль княгини Бетси Тверской). Танцевальный язык Сморигинаса наполнен символами, главным из которых является трагический образ Станционного мужика, во много раз увеличенный и усложненный по сравнению с первоначальным либретто.

Сморигинас также очень разнообразно использует сценическое пространство. Разумеется, это ему бы не удалось, если бы не мастерское оформление сцены и световое оформление, выполненное Иварсом

Иногда символы создаются только с помощью света (желтое освещение в сцене в салоне Бетси, движущееся пятно - поезд в последней сцене) или цвета костюмов (сплошные черные одеяния в сцене театра, в том числе и у оперных Ромео и Джульетты - художник Юозас Статквичюс, Литва). На этом фоне Сморигинас выстраивает чрезвычайно динамические хореографические композиции с предпочтением асимметрии и контрастных движений у разных персонажей.

Дирижер Юрий Альпертен не отставал от других членов постановочного ансамбля. Безо всякого сомнения, балет "Анна Каренина" является одной из лучших работ Альпертена за последнее время. Обусловлено ли это любовью к музыке Чайковского или содружеством со Сморигинасом, но дирижирование Альпертена было исключительно прочувствованным во всех деталях, точным и психологически насыщенным. Он показал себя как мастер не столько даже контраста (контрастов в музыке Шедрина вообще мало), сколько постепенного развития микрочувств в тончайших проявлениях, которые, разрастаясь, часто переходили в свою противоположность. В любовных сценах Альпертен был трогателен (выделим здесь четвертую картину с огромным соло рояля), в трагических (например, в восьмой картине) - по настоящему патетичен, причем никогда не впадая в сентиментальность. Контакт с оркестром и танцовщиками был очень хорошим.

**К**айе Кырб в заглавной роли создала просто психологический шедевр. Она танцевала очень одухотворенно и всегда точно передавала чувства героини. Зарождение любви, внутреннее преображение Анны, ее трагический путь к смерти - все было показано с необычайной полнотой чувств. Исключительно сильной была сцена с Карениным и Вронским в четвертой картине, большого внимания заслуживала и сцена в театре, где трагизм положения Анны был передан Кайе Кырб прямо-таки с исключительной силой. Но, пожалуй, самыми впечатляющими у балерины были все же монологи Анны (иногда поставленные

Кайе Кырб здесь достигают вершины развития своей роли и даже какого-то трагического катарсиса; судьба героини в ее интерпретации становится возвышенным символом.

Абсолютно толстовский образ Каренина создал Вьестурс Янсонс. Хотя на пресс-конференции танцовщик и говорил, что такие характеры ему далеки, редко когда он танцевал с такой психологической убедительностью. Роль Каренина сравнительно невелика - он появляется всего в четырех сценах; на каждое появление Каренина-Янсонса на сцене оставалось в памяти как уникальное. Растерянность со всех сторон защищенного чиновника, чувствующего себя беззащитным перед лицом любви, обиды обманутого мужа, строгость моралиста - все это Янсонс показал с величайшей точностью. Возможно, именно потому, что обычно Янсонс исполняет роли другого характера, Каренин так и удался ему: здесь он ничего не мог танцевать "по инерции", и весь образ стал для танцовщика психологическим открытием.

**Э**двардас Смалакис (Литва), танцевавший Вронского, был, безусловно, достойным партнером Кайе Кырб, и если бы не феноменальный Каренин Янсонса, он бы, безусловно, выдвинулся на первый план. В целом танцовщик верно передал развитие образа своего героя, начиная с самых первых сцен. Пожалуй, в балете он был несколько более легкомыслен, чем у Толстого. Отчасти он как бы "шел на поводу" сильных чувств Анны - Кырб, а потому лучше всего был в ансамблях с нею. Лучшими в его исполнении были четвертая сцена, сцена скачек и сцена в Италии. Но, повторяю, вся роль развивалась у Смалакиса настолько естественно, что, наверное, неправильно даже выделять отдельные моменты.

Из других персонажей выделялась Бетси Тверская - Марина Кеслер. С точки зрения наполнения этот образ - прежде всего выражение позиции светского общества. Но хореограф наполнил образ Бетси головокружительными трюками, часто требующими от исполнительницы недюжинной техни-

факт остается фактом. И Лаур может передать эту русскую истовость со всей ее угрожающей силой. Поскольку Станционный мужик все время сопровождает Анну в ее кошмарах, то исполнитель этой роли должен быть и ее идеальным партнером - а с такой Анной, как Кайе Кырб, это совсем не просто! Тем не менее и здесь Лаур был на должной высоте, не уступая, пожалуй, Смалакису - Вронскому. В партии Станционного мужика были и чисто технические трюки - например, ему требовалось кататься по сцене и т.д.; все это также всегда было выполнено мастерски.

в сцене бала и сцене скачек переходит в черный в сцене в салоне и сцене в театре, характеризуя как бы две волны нарастания презрения "света" по отношению к Анне. Кордебалет во всех массовых сценах был хорош и великолепно создавал фон для развития интриги между главными героями.

Оркестр также был хорош и тонко чувствовал дирижера. Я бы особо отметил солиста-пианиста Андруса Раннаязаре, который блестяще исполнил свою важную и ответственную партию.

Фото Эллен КАЛЬЮМЯЭ.

